

TRA PIETRO ARETINO E GIORGIO VASARI: SFUMATURE PER UNA DEFINIZIONE DELLA MINIATURA

Simonetta Nicolini

La fortuna della miniatura come arte particolare che merita riguardo storiografico e interesse collezionistico è attestata di fatto per la prima volta nella *Lettera* di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524, quando l'umanista napoletano scriveva al veneziano che gli aveva chiesto notizie sullo stato delle arti figurative nel regno aragonese. Nello stesso periodo, le fonti restituiscono la pratica preziosa della copia in miniatura da dipinti di grandi maestri, attività nella quale sembra si distinguesse particolarmente il pittore Giulio Campagnola¹. Ma i primi tre decenni del Cinquecento sono anche il momento in cui la decorazione libraria perde di diffusione, mentre acquista il ruolo di arte pregiatissima, spesso praticata da artisti di fama che vi si dedicano anche occasionalmente in libri di lusso destinati a un pubblico raffinato e spesso colto². In questa fase, anche il termine "miniatura" che fino a quel momento aveva avuto soprattutto un significato tecnico, comincia ad essere utilizzato con maggiore libertà andando ad arricchire in modo diverso tanto il lessico letterario quanto quello della storiografia dell'arte: protagonisti di questo passaggio, già amici poi rivali, furono Pietro Aretino e Giorgio Vasari: il primo con contributi sparsi nelle lettere; il secondo con l'accoglimento dell'arte della decorazione libraria nella rassegna delle tecniche illustrate nelle *Vite*, che, nella seconda edizione, registrano poi anche un significativo ampliamento d'uso dei termini *miniare* e *miniatura* oltre alla consacrazione di Giulio Clovio come "piccolo Michelangelo". Secondo Webster Smith, infatti, la «maniera di figure piccole» cominciò ad affermarsi non prima del 1530 circa e coincise con il successo di Giulio Clovio nei fogli del Libro d'Ore del cardinale Marino Grimani (*Stuart de Rothesay Hours*, BritishMuseum, Add. Mss. 20927) e nel *Commentario alle lettere di san Paolo* (Sir Londra, Sir John Soane'sMuseum)³. Ma nel corso della metà del quarto decennio del Cinquecento la miniatura praticata come copia da opere di maggiori dimensioni già attestata nel Veneto soprattutto con Giulio Campagnola⁴ trova un riflesso

¹Per la lettera di Summonte a Michielmi limito a: ADELE HENTSCH MASSARO, *Alcune riflessioni sulle "ekphraseis" nell'epistola di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (Napoli, 20 marzo 1524)*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, sous la direction de = a cura di Frédéric Elsig, Noémie Etienne, Grégoire Extermann, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 351-357. Per la prima comparsa di miniatori in camei biografici ai miei SIMONETTA NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto. Modelli narrativi nella letteratura artistica in Italia dal XVI al XIX secolo*, «Rivista di storia della miniatura», 19, 2015, pp. 165-179, in part. p. 16.

² Nella vicenda della miniatura come arte da collezione giocarono un ruolo particolare i libri di preghiere (libri d'ore, offizioli, breviari) la cui produzione di lusso ebbe un'impennata tra la fine Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Realizzati per una facoltosa e nobile committenza, essi erano oggetti di rappresentanza e pregiati testimoni di eredità e matrimoni, cfr. FRANCISCO M. GIMENO BLAY, *Committenza e uso dei libri d'ore nel basso medioevo*, in *Pregare nel segreto: libri d'Ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, direzione scientifica di Guglielmo Cavallo, coordinamento di Barbara Tellini Santoni e Alberto Manodori, Roma, De Luca, 1994, pp. 13-28, qui pp. 23-28; la preziosità dei volumi trasformati in *status symbol* è sottolineata dalle ricche legature che li racchiudono come scrigni, cfr. LAURA REGNICOLI, *Il libro d'ore di Maddalena de' Medici*, con un contributo di Pippa Shirley, Modena, Panini, 2011, pp. 11-12. Sulla forma e l'uso di questi manoscritti cfr. anche MONICA PEDRALLI, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, in part. pp. 105-106.

³ Cfr. WEBSTER SMITH, *Giulio Clovio and the "maniera di figure piccole"*, «The Art Bulletin», september 1964, pp. 395-401, qui pp. 399-400.

⁴ SIMONETTA NICOLINI, *Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XVI secolo*, «INTRECCI d'arte», 4, 2015, pp. 6-35.

non troppo positivo in una famosa lettera di Pietro Aretino a Ludovico Dolce⁵, datata 25 giugno 1537⁶. Nella lettera, come in altre che qui si citano, si individua la traccia di un discorso condiviso da Aretino con i suoi corrispondenti sul valore dell'arte del miniare e sul confronto tra pittura e poesia, tema del dibattito sulle arti della metà XVI secolo. Rivolgendosi a Dolce, a sua volta letterato e teorico dell'arte, Aretino conclude il suo appello in favore della libertà espressiva (poi recepita nella teoria estetica proposta nel *Dialogo sulla pittura*⁷) con una metafora: «sicché attendete a esser scultor di sensi e non miniator di vocaboli»: da una parte, con la scultura, Aretino indica la libera osservazione della natura in tutta la sua plasticità, dall'altra con la miniatura, la sottomessa imitazione del modello:

Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura [...] il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur de' "quinci", de' "quindi", de' "soventi" e degli "snelli", ma de' versi interi. [...]. Ma il caccar sangue de i pedanti che vogliano poetare, rimoreggia dell'imitazione, e mentre ne schiamazzano negli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone, il cantar Poetico, diventa un cimbalo senza sonagli, e un campanile senza campane. Per la qual cosa chi vuol comporre, e non trae cotal grazia da le fasce, è un zugo infreddato [...] imparate ciò ch'io favello da quel savio pittore, il quale, nel mostrare a colui che il dimandò, chi egli imitava, una brigata d'uomini col dito, volse inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempli; come gli tolgo io parlando e scrivendo. La natura, de la cui semplicità son secretario, mi detta ciò ch'io compongo. [...] È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale, e l'arte una piattola che bisogna che si appicchi; *si ché attendete a esser scultore di sensi, e non miniator di vocaboli*⁸.

⁵Dolce (Venezia 1508 - ivi 1568) ebbe un ruolo importante nella letteratura artistica del Cinquecento in quanto teorico del concetto di imitazione e nell'elaborazione dell'idea di *ut pictura poesis*, cfr. EUGENIO BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento*, «Commentari», VII, 1956, pp. 249-62; MARIO POZZI, *L'"ut pictura poësis" in un dialogo di L. D.*, in *Lingua e cultura del Cinquecento. Dolce, Aretino, Machiavelli, Guicciardini, Sarpi, Borghini*, Padova, Liviana, 1975, pp. 1-22; GIOVANNA ROMEI, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 40, 1991, pp. 399-405.

⁶Per il valore limitante della parola *diligentia* in arte così come lo concepiva Aretino e per il rapporto anche con la teoria dell'arte di Plinio, cfr. SONIA MAFFEI, «*Scultor di sensi e non miniator di vocaboli*». *Alcune considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004, a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 37-76, in part., pp. 53-54. Il ruolo pubblico delle lettere, inventato da Aretino con le edizioni a stampa dei suoi epistolari, strumento potente di divulgazione delle proprie posizioni e genere che da privato diventa pubblico è stato studiato in relazione alla sua genesi di medium, al pubblico dei lettori e per le intenzioni dell'autore, da GIANLUCA GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro delle lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009; sull'Aretino «inventor» del libro di lettere volgari, cfr. GIULIANO INNAMORATI, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, pp. 230-236; *Lettere di, a, su Pietro Aretino nel fondo Bongi dell'Archivio di Stato di Lucca*, a cura di Paul Larivaille, Nanterre, Université Paris 10, 1989; GUIDO BALDASSARRI, *L'invenzione dell'epistolario*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1 ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Roma, Salerno 1995, I, pp. 157-178; PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editore, 1997, pp. 265-269.

⁷ Cfr. MARCO SGARBI, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte. Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento*, «Rivista di Estetica», 59, 2015, pp. 163-182, disponibile in: <https://estetica.revues.org/350>.

⁸Pietro Aretino, lettera a Ludovico Dolce, 25 giugno 1537, in PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo I, Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 231-232 (i corsivi, in questa come nelle

In altri casi l'Aretino aveva traslato il lessico dell'arte nel dibattito letterario (accade per esempio con il termine *disegno*⁹) allo scopo di rendere più pregnanti i suoi giudizi. Dunque, rivolgendosi a Dolce, Aretino usava *miniare* e *miniature* in termini svalutativi per avanzare un'accusa verso la pedante imitazione esercitata da taluni sui testi della tradizione letteraria italiana, in particolare Petrarca e Boccaccio¹⁰.

L'idea di Aretino che la miniatura come copia fosse tecnica priva di invenzione e autonomia ritorna in altre sue lettere a conferma di un'inedita e particolarissima visione dell'arte della decorazione su pergamena. Volgendo in negativo le potenzialità espressive dei pittori di carte, egli identifica la miniatura con l'esercizio troppo lento e minuzioso del pennello. In questo senso va letta l'affettuosa ironia sul lavoro paziente del miniatore Antonio Bernieri, quando Aretino, da Venezia nel giugno 1548, scrive al di lui fratello Giulio¹¹, per ringraziarlo di aver trascritto i suoi testi in bella calligrafia:

seguenti citazioni da fonti, sono i miei). Il passo è commentato in altro contesto da SO. MAFFEI, «*Scultor di sensi e non miniator di vocaboli*» cit., p. 51.

⁹Cfr. GIANLUCA GENOVESE, *Tra 'prestezza' e 'disegno': i generi dell'avviso e della lettera*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani e Maria Cristina Figorilli, introduzione di Nuccio Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 31-45, qui pp. 35-36, in riferimento ai termini *prestezza* e *disegno*, con accenno all'utilizzazione di *miniatura* e *miniature* per il passo della lettera a Bernardo Tasso. Altri usi del termine ancora in PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo V, Libro V*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 267-268 («Onde con grazia di stile angelico, e con maniera d'armonia celeste, risonate in gli epitalami e ne gli hynni. Le cui soavità di dolcezze non si convengono in lettere, che a loro bisogna il rilievo de la invenzione, e non la miniatura de l'artificio»). Anche in una lettera a Bernardo Valdaura del 18 dicembre 1537, poi stampata ad introduzione del Ragionamento e Dialogo il concetto trova una sua applicazione: la miniatura è svalutata a favore del *disegno* là dove afferma che il «[...] mirabile Titianoritrahe questo, e quel volto, e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole perché la fatica sta nel disegno [...] lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole: perché la fatica sta nel disegno [...] e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo», P. ARETINO, *Lettere. Tomo I, Libro Icit.*, p. 417. Bernardo Valdaura «fiammingo di Bruges» era collezionista e forse anche mercante; a lui Aretino dedicò il *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa a esser puttana*, in cui, come vedremo, significativamente la miniatura è rappresentata come un'arte che cattura l'attenzione di monache credulone. Sull'elusiva figura di Valdaura, una nota in SILVANA MUSELLA GUIDA, *Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, «Samnium», LXXXI-LXXXII, 2009, fasc. 21-22, pp. 239-353, qui p. 260.

¹⁰All'epoca cominciava ad essere discussa l'idea di imitazione e «[...] si fece presto strada fra gli intellettuali del Cinquecento. Da Varchi a Castelvetro si può notare un deciso spostamento semantico secondo il quale la $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ non veniva più a significare esclusivamente “riproduzione” o “copia”. Infatti, caratterizzando l'imitazione come “rappresentazione” o “rassomiglianza”, questi intellettuali introducevano un elemento inventivo del tutto assente in precedenza, che rendeva conto della possibile distinzione fra oggetto imitato e risultato dell'imitazione», M. SGARBI, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte* cit., p. 167.

¹¹ Cfr. GIROLAMO TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena con una appendice de' professori di musica*, Modena, Società tipografica, 1786, pp. 115-116; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Dalla società tipografica de' classici italiani, 1822-1826, VII/4, pp. 2391-2392: «[...] Di un altro Antonio da Correggio, che fiori poco appresso, e ch'era di profession miniatore in Venezia, io trovo menzione nelle Lettere di Pietro Aretino. In una scritta nel 1548 ad Andrea da Perugia, lo invita a venirlo a trovare imitando il raro miniatore Antonio da Correggio, che d'ora in hora veggio (Lettere, 4, p. 188); nello stesso anno al medesimo Antonio lo dice *spirito vaghissimo nella vaga bellezza della paziente arte del miniare*, e nomina Giulio «di lui fratello che da Venezia dovea tornare a Correggio», IVI, p. 256). Su Antonio Bernieri (Correggio 1516-1564), miniatore, fratello del calligrafo e miniatore Giulio, che si spostò a Venezia nel 1534 divenendo allievo di Iacopo del Giallo, cfr. *Bernieri, Antonio* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig, E. A.

[...] Dite in cotal mezo ad Antonio fratel vostro, et figliuol mio; che non accade iscusca del si di rado lasciarsi godere dal bene, che pur sa ch'io gli voglio: conciosia, *che l'arte del miniare è sì tarda, et lunga, che le Formiche in viaggio pare che imiti chi la essercita, tuttavia che move il pennello in sue opere*. Onde l'ore che trapassano gli altri ne le loro professioni (salvo i Poeti, che ancora eglino lambiccano i parti dei loro ingegni) anni sono a i Miniatori di cose quasi che invisibili. Sì che il tempo che non gli dà spatio, e non egli che non ha agio, è cagione ch'io non lo veggo, come so, che brama ch'io il vegga [...] ¹².

Indirizzandosi a Bernardo Tasso ¹³, da Venezia nell'ottobre 1549, Aretino ritorna sull'idea di *artificio* associato alla miniatura:

[...] essendo il vostro gusto inclinnato più all'odor de i fiori, che al sapore de i frutti. Onde con gratia di stile angelico, e *con maniera d'armonia celeste, risonate in gli epitalami e ne gli hynni. Le cui soavità di dolcezze non si convengano in lettere, che a loro bisogna il rilievo della inventione, e non la miniatura dell'artiftio* [...] ¹⁴.

Infine, rivolgendo le sue osservazioni sulla poesia a Niccolò Franciotto, da Venezia nel luglio del 1550, riprende lo stesso concetto:

Seemann, 1909, p. 459; FIDENZIO PERTILE in PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957, vol. 3/2, pp. 298-299; un accenno in STEFANO ONOFRI, *La cerchia di Giulio Clovio: gli incontri, i viaggi, la amicizie di un artista europeo*, tesi di dottorato, Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, 25 Ciclo, Relatore prof.ssa Angela Ghirardi, anno 2013, p. 79. Una lettera di Aretino ad Antonio Bernieri (da Venezia, Novembre, 1545) testimonia i rapporti con questo miniatore che egli considera erede e prosecutore del Giallo, «perciocchè il succeder voi in suo luogo, et essendo in l'arte di sì alta diligenza, pazienza, e intelligenza, qual che già fu egli, non ci pare che mai morisse», PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo III, Libro III*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 423.

¹²P. ARETINO, *Lettere. Tomo V, Libro Vcit.*, pp. 31-32.

¹³ Bernardo Tasso, poeta (Venezia 1493 - Ostiglia 1569), che fu al servizio del conte Guido Rangoni, di Renata d'Este e, dal 1532, di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, ebbe fama soprattutto per il poema *Amadigi*, pubblicato nel 1560, e alcuni libri di Lettere (1549, 1560, 1562); sui rapporti tra Tasso e Aretino: DANILO ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano/Italian Renaissance Studies. In memoriam di G. Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 143-161; PAOLO PROCACCIOLI, *Dalle lettere al cartello. Bernardo Tasso e l'Aretino*, in *Bernardo Tasso, Gentiluomo del Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 14 ottobre 2016, Padova, 27-28 ottobre 2016; il quadro completo della bibliografia su Tasso in DOMINIQUE FRATANI, *Bernardo Tasso: rassegna bibliografica*, «Linea@editoriale», 10, 2018: <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=1233>

¹⁴P. ARETINO, *Lettere. Tomo V, Libro Vcit.*, pp. 267-268. Sul passo si veda anche MARGARET F. ROSENTHAL, *The honest courtesan: Veronica Franco citizen and writer in sixteenth-century Venice*, Chicago-London, University of Chicago, 1992, p. 121. Una traccia di questo giudizio riduttivo sulla tecnica della miniatura si ritrova in Gian Pietro Zanotti, quando scrive del miniatore Giovanni Felice Ranalli e delle sue copie da maestri. Il brano è riportato da Guglielmo Della Valle: «Merita considerazione l'elogio che ne fa il celebre Giampietro Zanotti (Stor. Acc. Clem. Tom. IL pag. 321): Quando capitò in Bologna, dic'egli, alcune miniature volle fare tratte da Guido Reni, da Lorenzo Pasinelli e da Gian Giosefro del Sole, e le fece in guisa, che fu una meraviglia. Pareano gli originali medesimi mirati in un vetro che g'impicciolisce. Lavora a punta di pennello; e del fondo della pergamena o dell'avorio si vale con tanta grazia e maestria, che non si può dire; e quel difetto che si attribuisce alle pitture, allorchè si dice ch'esse pajono miniate, non può attribuirsi alle sue miniature, che paiono dipinte, e tanto bene, quanto alcun ottimo pittore le abbia mai dipinte» (GUGLIELMO DELLA VALLE, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da m. Giorgio Vasari*, Siena, Pazzini Carli, 1791-1795, vol. XI, p.49).

[...] Ma è sollevatosi mo' suso, una certa sorte di versificare, che chi la imita, è Michelagnolo nel disegno, et chi non la toglie pare un Gianbellino in la pittura. *Si che attengasi a me, chi ha rilievo in le rime, et efficacia in le prose, e non chi mostra profumi in gli inchiostri, e miniature in le carte.* [...] ¹⁵.

Come giocattolo per femmine poco accorte e credulone, la miniatura aveva già fatto la sua apparizione in termini poco lusinghieri nel terzo *Dialogo* (1536): qui Aretino dipana il divertente episodio delle monache che si raccolgono per ammirare le figurette dipinte in un offiziolo, non accorgendosi dell'inganno ordito a loro danno dalla scaltra mezzana che non si fa intimidire dalle sacre coloratissime immagini dipinte su pergamena. A partire dalla sciocca curiosità delle religiose, l'Aretino mette in scena una parodia dell'amatore di miniature volgendo in grottesco la traduzione ecfraistica di marca umanistica:

COMARE. ...«[...] In cotal contrasto stava meco medesima tosto che io squadrai il monistero; e avendo in mano alcuni collarini di rensa, lavorati di quel refe sottile il qual non si cura, me gli ripongo in seno, e apro un libricciuolo de la Donna tutto scritto a penna e miniato con ori, con azzurri, con verdi e con pavonazzi violati: cotal uffizio ebbi io da un malanotte mio amico, che lo furò a quel vescovo da 'Melia la roгна del quale ha lasciato nome di sé in Roma, e lo teneva inguluppato in un velo, e con nome di venderlo mi conduceva a favellare a le suore di tutti i conventi. Aperto che io l'ebbi e guardatolo, con istupirmi lo riserro e me lo reco sotto il braccio; e poi ritorno a risquadrare lo albergo de le rinchiuse. [...] io entrai ne la chiesa: [...] e pispigliato un pezzetto, datomi alcune *maxima culpa* nel petto, allargando le braccia nel congiugnere insieme le palme, inchinato il capo, bascio la terra; poi rizzatomi suso, picchio a la ruota. E picchiato che io ho così pian piano, odo una «ave» che mi risponde; e rispondendomi apre la grata: e io stringo le spalle e dimando se ci è niuna suora che voglia comprare il libro del Salmista. [...] Come la portinaia udì che io voleva vendere il libro, corse suso: e non stette molto che ritornò a me con una schiera di suore giovani; e fattami venir drento, ecco che io lancio un sospiro, e dico: «Io non càpito mai nei monasteri, che non mi si racapricci l'anima; e solamente l'odore che di santità e di verginità esce de la vostra chiesa, mi converte e mi fa sospirare i miei peccati. Infine voi siate in paradiso, né avete impaccio di figliuoli, né di mariti, né de le mondanità: i vostri uffici, i vostri vespri vi bastano; e val più lo spasso che vi dà l'orto e la vigna vostra, che quanti piaceri godiamo noi». *Ciò detto, mi pongo a sedere allato a quella per la quale sono andata ivi, e sviluppo il libro, e trovo la prima dipintura e gliene mostro: intanto elle gli fanno una capannella intorno.*

BALIA. *Io le veggo mirare il libro, e sento favellarne.*

COMARE. Fattogli intorno capannella, nel riconoscer Adamo ed Eva, ecco una che dice: «Maladetto sia quel fico traditore e questo serpe ladro, il qual tentò la donna che è qui»; e toccandola col dito, sospira. E questa risponde a quella, che dice «Noi vivevamo sempre, se la gola d'un frutto non era»: «Se non si morisse, ci manicaremmo l'un l'altro, e ci verrebbe a noia il vivere; e perciò Eva fece bene a mangiarlo»; «Non fe', no» grida il resto, «morire, ah? Oimè, il ritornar polvere»; «E io per me» dice una suora argutetta, «vorrei viverci ignuda e scalza, non pur calzata e vestita; la morte a chi la vòle». *Intanto io volgo carte e trovo il deluvio, e trovatolo, sento dirgli: «Oh come è naturale l'arca di Noè: paiano vivi costor che fuggano su per gli alberi e suso le cime*

¹⁵P. ARETINO, *Lettere. Tomo V, Libro V* cit., p. 398. Sull'anti pedantismo di Aretino e il culto dell'*invenzione* cfr. PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni 1980, pp. 385-393, la citazione dalla lettera a Dolce a p. 395, quella al Franciotto a p. 522 nota 28; per la cultura artistica di Pietro Aretino si veda MARIO POZZI, *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 145, fasc. 450-451, 1968, pp. 293-322. Mentre consegno l'ultima bozza di questo articolo si apre a la mostra, *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, Firenze, Uffizi (27/11/2019-01/03/2020) il cui catalogo non sono purtroppo riuscita a consultare.

dei monti»; altra loda le saette, le quali tra i fuochi e i nuvoli par che caschino; altra, gli uccelli impauriti da la pioggia; altra, quelli che si sforzano di aggrapparsi a l'arca; e altra l'altre cose.

BALIA. De la Cappella è furata cotesta dipintura.

COMARE. Così si dice. Considerato che ebbero il diluvio, gli mostro il bosco dove piove la manna; ed elleno, nel veder cotanta gente e femine e maschi, le quali se ne empiono il grembo, il seno, le mani e i canestri, tutte facevano festa. In questo la badessa vien giuso, *e tosto che esse la videro, corsero a lei con il libro in mano; e occupandola a vedere le dipinture miniate, io mi rimango sola con quella che io voleva [...].*

BALIA. Che bella via.

COMARE. «[...] *E l'astuzia mia fu il lasciar del libro: per la qual cosa mi si spalancavano gli usci; e sempre fingeva di volergliene non vendere, ma donare, e mai si serrava il mercato*¹⁶.

Alla metà del quarto decennio del Cinquecento, Aretino stabilisce dunque il *topos* che vuole la miniatura arte da donne, soprattutto monache: uno stereotipo che, in seguito, influirà non poco sulla svalutazione del genere come arte minore.

Ma non sempre l'autore dei *Ragionamenti* si mantiene su questa posizione. Di fatto, il giudizio sull'arte del miniare cambia se il profilo dell'artista che la pratica coincide con l'ideale del *faber e inventor* rinascimentale che fa «de l'arte una tacita natura», come recita il sonetto dedicato al ritratto di Mendoza eseguito da Tiziano¹⁷. In una lettera indirizzata al miniatore Iacopo del Giallo da Venezia il 23 di maggio 1537, Pietro Aretino loda l'opera dell'artista ma, nel farlo, definisce anche quelli che, a suo parere, erano ai tempi i principali caratteri (che talvolta sono anche limiti) dell'arte della miniatura: essi prendono valore e si chiariscono alla luce dell'eredità della cultura figurativa fiamminga, del gusto del particolare eseguito con finezza e precisione in una materia traslucida che, tuttavia, può perdere di vista l'idea complessiva e il rapporto con l'invenzione pittorica e il disegno. Non così nel Giallo a cui rivolge queste parole:

Io, dolce fratello, sono talmente rimasto stupido nel vedere la miniatura, che la diligenza del saper vostro e l'amor che mi portate m'han fatto, ch'io non so dir parola per ciò che non vi sia biasimo. *Io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte Rafaello, e fra' Bastiano, e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio, perché io conosco parte degli andari antichi e moderni, e so che i miniatori tengano del disegno dei maestri da le finestre di vetro. E il far loro non è altro che una vaghezza di oltramarini, di verdi azurri, di lacche di grana, e d'ori macinati; studiandosi in una fragola, in una chiocciola e simili novelluzze. Ma l'opra vostra è tutta disegno, e tutta rilievo: ogni cosa è dolce, sfumata, come fusse a olio.* Piace a ognuno il modo con che i bambini posando i piedi sul capo de l'aquila sostengono il breve, ove è di lettere maiuscole il nome de l'Imperadrice, a cui le stanze ho intitolate e mandate. Onde Cesare conoscerà la maniera, poiché egli tiene l'officiuolo che voi faceste per la gloriosa memoria d'Ippolito cardinale dei Medici, donato da papa Paolo, con le coperte d'oro gioiellato, a Sua Maestà, quando fu in Roma. Ma il mio dono debbe esser più caro che non fu quello, perch'io l'ho dato con il core, e altri con le mani. Ma con che sodisfarò io sì leggiadra fatica non volendo voi denari? Io ve renderò inchiostro per colore, e sudor per fatica: per

¹⁶PIETRO ARETINO, *Ragionamento. Dialogo*; introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti; commento di Carla Forno, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 553-556; il *Dialogo* è tra le opere scritte con un feroce intento polemico verso la chiesa di Roma e la corruzione di cui è protagonista, cfr. MARTINA DAMIANI, *Roma coda mundi: la corruzione ecclesiastica e la decadenza morale in Pietro Aretino*, in *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento*, Atti del XXIV Convegno Internazionale (Chianciano Terme, Pienza 19-21 luglio 2012), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 291-299.

¹⁷ Sul rapporto tra poesia e arte e sul significato del termine *espressione* in Aretino cfr. ROSSEND ARQUÉS, *I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmaliione*, «Letteratura e Arte», 1, 2003, pp. 203-212.

la qual cosa il vostro nome averà tanto piacere de la memoria ch'io ne farò, quanto io ho avuto vaghezza del lavoro che m'avete fatto [...]»¹⁸.

Per Aretino la miniatura di Iacopo va ben oltre il livello di copia perfetta e tecnicamente ineccepibile (il «*disegno dei maestri da le finestre di vetro*» sembra alludere propriamente a questo aspetto dell'arte); ad essa egli assegna un ruolo già tutto interno allo sviluppo stilistico della contemporaneità¹⁹. La lettera appare nella prima edizione della raccolta, data alle stampe tra la fine del 1537 e il gennaio 1538²⁰, e il passo fu molto probabilmente letto da Vasari (il quale, tuttavia, non inserirà il Giallo tra i miniatori della sua serie), che, tra il 1538 e il 1545, fu in strettissimi rapporti con il suo illustre conterraneo. Vasari ricavò dalle fortunatissime lettere dell'Aretino criteri di giudizio e valutazioni di opere²¹. Essi lo spinsero verso un sistema di valori in cui rientravano la concezione generale della poesia e dell'arte: soprattutto Aretino accoglie il traslato di termini e concetti dal lessico della letteratura e della poesia alle arti figurative e lo rielabora in particolare nella vita di Michelangelo²². L'amicizia tra Aretino e Vasari si incrina nel 1545 quando Tiziano giunge a Roma e Aretino prende partito per il pittore veneziano contro Michelangelo; e qui si interrompe la sintonia²³. Alla lode di Aretino per Iacopo del Giallo si può avvicinare il testovasariano dedicato a Clovio nelle *Vite* che esprime la medesima idea di miniatura come pittura in piccole dimensioni a tutti gli effetti confrontabili con quella dei grandi del suo tempo²⁴. Nella lettera di Aretino l'articolazione efrastica combina già con modernissima sensibilità il dato descrittivo e il giudizio sulla sapienza del pennello di Iacopo, obliquamente posizionato tra i decoratori di carte e i numi tutelari della pittura contemporanea: per Aretino, l'amico Iacopo del Giallo rappresentava dunque il superamento di una situazione che egli, aveva restituito altrove

¹⁸ PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo I, Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, I, pp. 201-202. Il riferimento è a una miniatura che il Giallo eseguì per l'Aretino, un fregio miniato sulla copia delle *Stanze* in onore dell'Imperatrice Isabella, cfr. F. PERTILE in PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte* cit., p. 337. Di tono elogiativo sono anche i versi dedicati da Aretino a Giulio Clovio e Antonio Bernieri inseriti nei *Triennali in Gloria della Reina di Francia*, e spediti al sovrano francese con una lettera da Venezia nel 1550, in PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo VI, Libro VI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2002, VI/6, p. 47 («Minia Don Iulio in rotondi profili, / I vezzi che da lei grazia impara, / Perché angelicamente son gentili. / Sola, tra ogni Imperatrice rara, / Bernieri, è tale; però miniando / Le sue florenti leggiadrie dichiara»).

¹⁹ Sul miniatore cfr. MARIA GIOVANNA SARTI, *Giallo, Iacopo del, detto Giallo miniatore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, 54, pp. 267-270. Quella di Aretino è la prima testimonianza contemporanea riferita a Iacopo del Giallo.

²⁰ Sull'avvio dell'edizione delle lettere e il contesto in cui si inseriscono dal punto di vista editoriale e culturale cfr. PAOLO PROCACCIOLI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo I, Libro I* cit., pp. 17-18.

²¹ Cfr. MARIO POZZI-ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 74-78; ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010, Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato, Presentazioni di Bruno Bottai e Paolo Portoghesi, Roma, Aracne, 2014, pp. 135-148.

²³ Sui rapporti tra Vasari e Aretino attraverso le lettere e il conseguente influsso del secondo sul primo nell'idea di una lingua mimetica ed efrastica cfr. GERARDA STIMATO, *Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari: contagio epistolare come prima palestra di stile*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 239-250, qui p. 240: «Ma precedentemente, dal 1535 e per diverso tempo, attraverso un sodalizio che si consolidò nel 1542, in occasione della realizzazione a Venezia della scenografia per la *Talanta*, Pietro Aretino ha rappresentato per l'artista un importante modello di prosa e la fonte prima dell'esercizio retorico dell'*ekphrasis*, evidente tanto dal loro scambio epistolare, quanto da certe pagine della successiva Torrentiniana, fino alla più tarda Giuntina, pur se con modalità via via diverse e sempre più indipendenti e mature».

²⁴ Ne ho scritto in S. NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto* cit., pp. 166-167.

sempre come minore, di dipendenza formale e ideativa dalla pittura di maggiori dimensioni. Il Giallo faceva invece varcare all'arte i suoi limiti reggendo il confronto con la dolcezza naturale della pittura a olio («l'opra vostra è tutta disegno e tutta rilievo: ogni cosa è dolce, sfumata, come fusse a olio»)²⁵.

L'occhio con cui Pietro Aretino osservava le miniature di Iacopo del Giallo era lo stesso dei suoi contemporanei, collezionisti e mecenati, principi e intellettuali che alla miniatura guardavano con rinnovato interesse. Se il carattere della *diligenza* si confermava come un ineludibile pregio della tecnica, la prossimità con la pittura di maggiori dimensioni doveva rappresentarsi attraverso una ben diversa capacità inventiva che non quella prodotta nella sola copia. Considerato il tenore studiatissimo e pubblico delle lettere di Aretino, quella a Iacopo del Giallo assume dunque il valore di testimonianza meditata ai fini anche della promozione dell'arte rinnovata grazie soprattutto all'amico miniatore²⁶.

Sarà poi Giorgio Vasari a perfezionare l'idea di miniatura come genere meritevole di attenzione storiografica. Il suo interesse per i decoratori di carte tra medioevo e rinascimento non si sarebbe esaurito nell'osservazione degli aspetti tecnici e formali che potevano essere giudicati desueti al suo tempo. Adeguando nelle *Vite* ogni tecnica più antica alla prospettiva della cultura figurativa e del gusto collezionistico a lui contemporanei e al fine di definire i parametri della maniera moderna, Vasari le propone non come dati meramente autonomi, ma come aspetti dell'arte che sostanziano l'evolversi delle forme e il raggiungimento dei pieni risultati verso la maniera moderna²⁷. Nel quadro del percorso delle arti fino all'età sua, la rivalutazione del Medioevo, che coinvolge soprattutto l'edizione del 1568, portò lo scrittore aretino a introdurre in modo consistente la miniatura nel novero di quelle che meritano memoria storica, degna dunque di essere annoverata nel cantiere delle *Vite*²⁸ che definitivamente aprono uno spazio autonomo per la biografia d'artista²⁹. La

²⁵ Più sintetica, ma di tenore analogo, l'ammirazione espressa da Aretino al miniatore nella lettera in cui si felicita per la nascita del figlio (Venezia, 7 giugno 1542): «[...] cotal parto erediterà quella eccellente virtù del miniare, con cui fate stupire il disegno, la deligenza, e la vaghezza che appare ne l'opere che di continuo escano dal lodato e mirabile stile vostro; onde ne stupiscono i giudizi più esperti, e gli occhi più acuti. Testimonio non pur le cose fatte da voi a lo Imperadore, a petizione del signor Diego di Mendoza, ma mille altre appresso; dal che vi tiene obligo tutto questo secolo [...]», PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo II, Libro II*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 383-384. Per Aretino conoscitore e ammiratore delle arti (anche con riferimento alla corrispondenza con Iacopo del Giallo) cfr. P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino* cit., pp. 46-47; alle pp. 288-292 in generale sui rapporti con gli artisti.

²⁶ Su questo aspetto promozionale e studiatissimo delle lettere, che vennero sottoposte a revisione e autocensura dall'Aretino stesso proprio per la pubblicazione a stampa, cfr. G. GIORGIO PETROCCHI, *Le "lettere" come storia di un'arte*, in IDEM, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano, Vita e Pensiero 1948, pp. 321-342, p. 327; PAOLO PROCACCIOLI, *Così lavoravano per Aretino. Franco, Dolce e la correzione di 'Lettere'*, «Filologia e Critica», XXI, 1996, pp. 264-280; GIANLUCA GENOVESE, *Il Libro primo de le Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 199-228, in part. p. 209.

²⁷ Sul valore di attualità dei rilievi tecnici e dell'interesse per le tecniche in Vasari, sempre orientati a chiarire il presente, cfr. PAOLA BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, 3, pp. 1-37, qui pp. 6-9.

²⁸ Cfr. BARBARA FORTI, *Vasari e la "ruina estrema" del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea*, «Arte medievale», 4, Ser. 4, 2014, pp. 231-252, dove si evidenziano le inevitabili contraddizioni vasariane tra la critica dell'arte medievale e la sua rivalutazione seguendo il principio dello spirito dei tempi. Sul punto dell'arte medievale in Vasari anche ELIANA CARRARA, *Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*, «Opera, Nomina, Historiae», 2-3, 2010, pp. 393-430, qui p. 399, disponibile in: <http://onh.giornale.sns.it>.

scelta di Vasari di inserire alcuni decoratori di manoscritti nella sua opera segna la comparsa pubblica di queste figure e una svolta nella ricezione di manufatti eseguiti in maniera minuta che, all'epoca in cui scriveva le *Vite*, erano ormai una rarità preziosa per collezionisti di rango³⁰. L'esiguità di citazioni di miniatori nel *corpus* biografico vasariano è stata a lungo considerata una prova a sostegno del relativo, se non scarso, suo interesse per l'arte della decorazione libraria e del ruolo comprimario Vasari le assegnava rispetto alla pittura di grande formato; gli si è riconosciuto il merito di avere espresso valutazioni importanti e di avere inaugurato un lessico specifico per descrivere l'arte di decorare i libri³¹. Vasari mostra attenzione per tutte le arti che comportano l'esercizio di una maniera minuziosa (da cui era affascinato) e le varianti che introdusse tra la prima e la seconda edizione, sia sul piano qualitativo che quantitativo, coinvolsero tutte le tecniche, implicando un considerevole incremento anche per il peso della miniatura nell'ultima stesura dell'opera³². Nel *Proemio* e nel primo capitolo, l'*Introduzione alle tre arti del disegno*, egli dava un quadro generale del suo lavoro e definiva le diverse arti e le loro caratteristiche tecniche sulla base dei macroinsiemi costituiti da architettura, scultura, pittura (le cosiddette arti maggiori). Rispetto ad esse, tutte le altre si posizionano come filiazioni sulla base della tecnica a cui fanno capo: la miniatura è nominata tra quelle che rientrano nell'ampio grembo della pittura³³. Nell'*Introduzione*, l'aretino disegnava con chiarezza ciò che distingueva tra loro le diverse forme dell'arte pittorica, elencate seguendo il filo delle differenti destinazioni. Nel passo in cui le enumera, Vasari enfatizza la diversità della miniatura rispetto all'affresco: lo fa utilizzando un chiasmo nel periodare in modo

²⁹ Sulla forma biografica come forma critica, cfr. le osservazioni di PAOLA BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino, Giulio Einaudi, 1979, pp. 5-86, qui pp. 8-9; NATHALIE HEINICH, *L'accès à la dignité biographique: les premières mentions de peintres dans les naires biographiques français*, in *Les "Vies" d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre, les 1er et 2 octobre 1993, sous la direction scientifique de Matthias Waschek, Paris, Musée du Louvre, 1996, pp. 197-203.

³⁰ M. POZZI-E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico* cit., pp. 154-155.

³¹ Su Vasari e la miniatura: GIULIANA RIGHI-ELISABETTA LANDI, *Il contributo di Vasari alla storia della miniatura italiana*, in *Il Vasari storiografo e artista, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 395-403; LICISCO MAGAGNATO, *La miniatura veronese nelle "Vite" di Vasari*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di Gino Castiglione e Sergio Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1986, pp. 7-16; MICHAELA BRAESEL, *Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2009, pp. 16-32 e *ad indicem*.

³² Sull'interesse di Vasari per le arti di piccolo formato cfr. M. POZZI-E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico* cit., pp. 154-201, in particolare sulla miniatura le pp. 154-160.

³³ GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare di Paola Barocchi (6 voll.), Firenze, Sansoni, 1966-1987, I/1, Testo, p.15. Nell'edizione del 1568 il passo si presenta con minime varianti e maggior chiarezza concettuale: «[...] la pittura abbraccia l'invenzione dell'istoria, la difficilissima arte degli scórti, tutti i corpi dell'architettura per poter far i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gl'altri; similmente il lavorar a olio, in legno, in pietra, in tele, et il miniare, arte differente da tutte; le finestre di vetro, il musaico de' vetri, il commetter le tarsie di colori facendone istorie con i legni tinti - ch'è pittura -, lo sgraffire le case con il ferro, il niello e le stampe di rame-membri della pittura -, gli smalti degl'orefici, il commetter l'oro alla damaschina, il dipigner le figure invetriate e fare ne' vasi di terra istorie et altre figure che tengono all'acqua, il tesser i broccati con le figure e' fiori, e la bellissima invenzione degl'arazzi tessuti, che fa commodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico; senzaché, in ogni genere che bisogna esercitarsi, il disegno, ch'è disegno nostro, l'adopra ognuno. Sì che molti più membri ha la pittura e più utili che non ha la scultura. Non niegano l'eternità, poi che così la chiamano, delle sculture, ma dicono questo non esser privilegio»; su questo passo e il suo significato di visione unificante rispetto al sistema delle arti cfr. ELIANA CARRARA, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle "Vite" e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, «Mitteilendes Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2011, pp. 155-184, qui p. 161.

sicché la miniatura finisce con l'assumere il ruolo di *pendant* inverso rispetto alla decorazione muraria («lavorare in fresco, differente e vario da tutti gl'altri [...] et il miniare, arte differente da tutte»). Il testo relativo alle arti che si fanno con il lavoro di pennello (solo dopo, Vasari elenca le altre: mosaico, tessitura, ricamo, pure comprese nella stessa famiglia), indica la specularità di due tecniche, affresco e miniatura, «diverse da tutte», ponendo l'accento sulle loro dimensioni inversamente proporzionali.

Alla parola *minio*, invece, nella prima edizione Vasari sembra assegnare in prima battuta un significato puramente tecnico e materiale, al servizio dell'ottenimento di risultati ottici particolari:

[...] e si costuma temperare i neri di quelle con un poco di tempera, e si adoperano biacche per bianco e minio per dar rilievo alle cose che paiono di bronzo, e giallino per lumeggiare sopra detto minio; e per i campi e per gli scuri le medesime terre gialle e rosse et i medesimi neri che io dissi nel lavorare a fresco [...]³⁴.

Nella Giuntina, il minio è ancora una volta affrontato nell'introduzione alle tecniche, nel capitolo IX, quando Vasari tratta dei modelli in cera:

[...] E chi volesse anco farla d'altro colore, può agevolmente, perché mettendovi dentro terra rossa overocinabrio o minio la farà giuggiolina o di somigliante colore; se verderame, verde; et il simile si dice degli altri colori [...]³⁵.

Ma la *miniatura* in tutto il corso del trattato non limita la propria essenza al dato materiale: nella sua definizione Vasari raccoglie tanto la classificazione offerta da Cennino Cennini, ampliandone però in modo significativo il campo semantico, quanto l'eredità della sensibilità collezionistica del primo Cinquecento. Anche le vite dei miniatori si accrescono in numero e qualità dell'esposizione, sebbene per lo più limitate all'area toscano-romana e veronese, per le quali l'aretino ha modo di allargare la gamma di esempi e di soluzioni efrastiche per illustrare alcune opere (da Silvestro di Gherarducci a Gherardo di Monte di Giovanni, a Girolamo dai Libri)³⁶.

Nella seconda edizione delle *Vite*, poi, i termini *minio* e *miniatura* sono spesso utilizzati anche fuori contesto per precisare qualità formali e maniera di un artista³⁷. Declinati nel perimetro delle singole biografie, uniti alla *diligenza*, via via essi divengono parametri per caratterizzare, l'abilità a realizzare minutissime cose in un artefice uso alle grandi dimensioni³⁸. Mentre nella Torrentiniana il

³⁴G. VASARI, *Le Vite* cit., I/1, Testo, p. 141; IBIDEM: «[...] e si costuma temperare i neri di quelle con un poco di tempera, e si adoperano biacche per bianco e minio per dar rilievo alle cose che paiono di bronzo, e giallino per lumeggiare sopra detto minio [...]»; e IVI, p. 147, i miniatori sono chiamati in causa per le dorature e l'uso dell'*orminiaco*, cioè la porporina, utilizzata «quando s'ha fretta».

³⁵G. VASARI, *Le Vite* cit., I/1, Testo, p. 88.

³⁶S. NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto* cit., pp. 165-167.

³⁷ L'analisi di questi usi lessicali in Vasari, con attenzione per la gerarchia tra arti di grande e piccolo formato a vantaggio delle seconde, in W. SMITH, *Giulio Clovio and the "maniera di figure piccole"* cit., pp. 398-399: lo studioso ritiene di poter interpretare la parola *miniature* in Vasari come indicatore della sola pittura su pergamena; MARIA CIONINI VISANI, *Un itinerario del Manierismo italiano: Giulio Clovio*, «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 119-143, sosteneva che, a partire da Alberti con le sue considerazioni sulla pittura 'a dimensione reale', fino a tutto il XVII secolo l'arte della miniatura abbia goduto di discredito per le ridotte misure. Sulla frequenza dei termini tecnici in Vasari cfr. *Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (nelle redazioni del 1550 e 1568), Indice di frequenza*, a cura di Paola Barocchi, Sonia Maffei, Giovanni Nencioni, Umberto Parrini, Eugenio Picchi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994, 2 voll. 1994; *Il Lemmario artistico nelle Vite di Vasari*: <http://vasarisrittore.memofonte.it/lemmario>.

³⁸ Sempre Smith sottolineava in Vasari l'attenzione alla qualità della *diligenza*, necessaria in tecniche come il mosaico e il fascino che su di lui esercitava la finissima tecnica di Clovio; essa si ritroverebbe anche nella considerazione dell'arte della medaglia e dell'oreficeria e nell'ammirazione per Benvenuto Cellini, cfr. W. SMITH, *Giulio Clovio and the "maniera di figure piccole"* cit., pp. 397-399.

termine *minio* si trova usato fuori contesto solo per il Giudizio universale di Michelangelo, come sinonimo di perfezione *unita* della pittura³⁹, nella Giuntina, *minio* e *miniatura* ritornano più volte con il significato di abilità speciali nel dipingere in piccolo con sottile minuzia applicata oltre il campo della decorazione libraria. Vasari ne fa uso per Cimabue⁴⁰, per Gaddo Gaddi⁴¹, Margarito d'Arezzo⁴², Antonio Veneziano⁴³, Fra' Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta)⁴⁴, Visino (allievo di Mariotto Albertinelli)⁴⁵, Raffaellino del Garbo⁴⁶; fino a Raffaello⁴⁷, a suor Plautilla Nelli pittrice in grandi dimensioni (accostata alla «sottilità del lavoro», alla «pazienza» di Propezia de' Rossi) - nel cui profilo si delinea anche il tema della monaca miniatrice che avrà grande fortuna

³⁹G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, p. 73: «[...] Nei peccatori si conosce il peccato e la tema insieme del danno eterno. Et oltre a ogni bellezza straordinaria è il vedere tanta opera sì unitamente dipinta e condotta, che ella pare fatta in un giorno e con quella fine *che mai minio nessuno si condusse talmente*. E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera è tale che non si può descrivere». Il passo si ripete quasi identico nella prima edizione, ibidem: «Né si può immaginare quanto di varietà sia nelle teste di que' Diavoli, mostri veramente d'inferno. Nei peccatori si conosce il peccato e la tema insieme del danno eterno. Et oltre a ogni bellezza straordinaria è il vedere tanta opera sì unitamente dipinta e condotta, *che ella pare fatta in un giorno e con quella fine che mai minio nissuno si condusse talmente*. [...]»; Giovanni Agosti ha evidenziato come nel passo si riporti in causa l'esistenza di una miniatura tratta dall'affresco di Buonarroto nel momento in cui le opere di Clovio raggiungevano il loro massimo successo e ritiene che la miniatura sia riconoscibile in una pagina conservata a Casa Buonarroto a Firenze, cfr. GIOVANNI AGOSTI, *Un giudizio universale in miniatura*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia», 3a Ser., 19, 1989, 4, pp. 1291-1297.

⁴⁰G. VASARI, *Le Vite* cit., II/1, Testo, p. 44: «[...] Restami a dire di Cimabue che nel principio d'un nostro libro, dove ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro che da lui in qua hanno disegnato, *si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio*, nelle quali, come ch'oggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno [...]».

⁴¹G. VASARI, *Le Vite* cit., II/1, testo, p. 85: «[...] nel nostro libro detto di sopra è *una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue*, nella quale si vede quanto valesse nel disegno [...]».

⁴²G. VASARI, *Le Vite* cit., II/1, testo, p. 90: «[...] Lavorò nelle Monache di S. Margherita un'opera che oggi è appoggiata al tramezzo della chiesa, cioè una tela confitta sopra una tavola, dove sono storie di figure piccole della vita di Nostra Donna e di S. Giovanni Battista, d'assai migliore maniera che le grandi e con più diligenza e grazia condotte; della quale opera è da tener conto, non solo perché *le dette figure piccole sono tanto ben fatte che paiono di minio*, ma ancora per essere una maraviglia vedere un lavoro in tela lina essersi trecento anni conservato».

⁴³G. VASARI, *Le Vite* cit., II/1, Testo, p. 265: «[...] Dopo fece in Santo Stefano al Ponte Vecchio nella predella dell'altar maggiore alcune storie di Santo Stefano, con tanto amore che non si può vedere né le più graziose né le più belle figure, quand'anche fossero di minio. [...]»

⁴⁴G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, testo, p. 89: «[...] vi fece drento due storiette, che fu una la Natività di Cristo, l'altra la sua Circuncisione, *le quali condusse Baccio di figurine a guisa di miniatura, che non è possibile a olio poter far meglio* [...]».

⁴⁵G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, Testo, p. 112: «[...] Parimente, Visino pittor fiorentino fu suo discepolo e migliore di tutti questi per disegno, colorito e diligenza e per una miglior maniera che mostrò nelle cose che e' fece, condotte con molta diligenza: e ancorché in Fiorenza ne siano poche, ciò si può vedere oggi in casa di Giovambattista di Agnol Doni *in un quadro d'una spera colorito a olio a uso di minio, dove sono Adamo et Eva ignudi che mangiano il pomo, cosa molto diligente* [...]».

⁴⁶G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, Testo, p.115: «Oltre ciò imparò a colorire a tempera et a fresco tanto bene che le cose sue prime son fatte con una pazienza e diligenza incredibile, come s'è detto. *Nella Minerva, intorno alla sepoltura del cardinal Caraffa, v'è quel cielo della volta tanto fine che par fatta da miniatori, onde fu allora tenuta dagli artefici in gran pregio*».

⁴⁷G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, Testo, p. 161: «[...] Mentre che dunque dimorò in Urbino, fece per Guidobaldo da Montefeltro, allora capitano de' Fiorentini, due quadri di Nostra Donna, piccoli ma bellissimi e della seconda maniera, i quali sono oggi appresso lo illustrissimo et eccellentissimo Guidobaldo duca d'Urbino. *Fece al medesimo un quadretto d'un Cristo che òra nell'orto, e lontani alquanto i tre Apostoli che dormono; la qual pittura è tanto finita, che un minio non può essere né migliore né altrimenti*. [...]».

nella letteratura fino all'Ottocento⁴⁸; per giungere a Rosso⁴⁹, Pontormo⁵⁰, Girolamo da Carpi (che esercita la miniatura come Giulio Campagnola eseguendo copie da maestri)⁵¹, a Bronzino⁵², Niccolò Soggi⁵³, Alessandro Allori⁵⁴. Anche lo scultore Iacopo della Quercia dispiega nel disegno virtù esecutive paragonabili a quelle dei pittori di carte, una sottigliezza di tratto chesi riverbera nell'esecuzione di un rilievo finissimamente modulato e pittorico:

⁴⁸G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, Testo, p. 404: «[...] E perché questa veneranda e virtuosa suora, inanzi che lavorasse tavole et opere d'importanza, attese a far di minio, sono di sua mano molti quadretti belli affatto in mano di diversi, dei quali non accade far menzione. Ma quelle cose di mano di costei sono migliori che ella ha ricavato da altri, nelle quali mostra che avrebbe fatto cose maravigliose se, come fanno gl'uomini, avesse avuto commodo di studiare et attendere». Sulla figura di questa monaca pittrice e miniatrice: *Plautilla Nelli (1524-1588): the painter-prioress of Renaissance Florence*, edited by Jonathan K. Nelson, Florence, SUF, 2008; *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola./ Plautilla Nelli: Art and devotion in Savonarola's footsteps*, a cura di-edited by Fausta Navarro, Livorno, Sillabe, 2017 ; per alcune miniature su libri di coro che sono state attribuite alla monaca (Firenze, Museo di San Marco, Ms san Marco 565 e 566) ora SHELIA BARKER, schede n. 1 e 2, in *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola* cit., pp. 70-77; la fortuna collezionistica dei suoi «quadretti di minio bellissimi» (secondo una definizione di frate Serafino Razzi, SERAFINO RAZZI, *Istoria de gli huomini illustri, cosi nelle prelature, come nelle dottrine, del sacro ordine de gli Predicatori*, Lucca, per il Busdrago, 1596), in CATHERINE TURRILL LUPI, *Biografia e fortuna critica di Plautilla Nelli: una rilettura*, in *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola* cit., pp. 19-33, pp. 20-21, 24.

⁴⁹G. VASARI, *Le Vite* cit., IV/1, Testo, p. 489: «[...] Lavorò di sua mano il Rosso, oltre le cose dette, un S. Michele che è cosa rara; et al Connestabili fece una tavola d'un Cristo morto, cosa rara, che è a un suo luogo chiamato Ceuan; e fece anco di minio a quel re cose rarissime».

⁵⁰G. VASARI, *Le Vite* cit., V/1, Testo, p. 327: «[...] il duca Alessandro avendo fatto intendere a Iacopo che voleva da lui essere ritratto in un quadro grande, Iacopo per più commodità lo ritrasse per allora in un quadretto grande quanto un foglio di carta mezzana, con tanta diligenza e studio, che l'opere de' miniatori non hanno che fare alcuna cosa con questa; perciò che, oltre al somigliare benissimo, è in quella testa tutto quello che si può desiderare in una rarissima pittura. Dal quale quadretto, che è oggi in guardaroba del duca Cosimo, ritrasse poi Iacopo il medesimo Duca in un quadro».

⁵¹G. VASARI, *Le Vite* cit., V/1, Testo, p. 418: «[...] De uno dunque, che n'ha il cavalier Boiardo in Parma, bello a maraviglia, di mano del Correggio, nel quale la Nostra Donna mette una camiscia indosso a Cristo fanciulletto, ne ritrasse Girolamo uno a quello tanto simile che pare desso veramente; et un altro ne ritrasse da uno del Parmigiano, il quale è nella Certosa di Pavia, nella cella del vicario, così bene e con tanta diligenza, che non si può veder minio più sottilmente lavorato, et altri infiniti lavorati con molta diligenza [...]».

⁵²G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, pp. 236-237: «[...] dietro la porta d'uno studiolo che il Vasari ha fatto fare nell'appartamento delle stanze nuove nel palazzo ducale, dove è gran numero di statue antiche, di marmi e bronzi, e moderne pitture piccole, minii rarissimi et una infinità di medaglie d'oro, d'argento e di bronzo, accomodate con bellissimo ordine. Questi ritratti dunque degl'uomini illustri di casa Medici sono tutti naturali, vivaci e somigliantissimi al vero: ma è gran cosa, che dove sogliono molti negl'ultimi [...] Et al detto signor Prencipe ha dipinto, sono pochi mesi, un quadretto di piccole figure, che non ha pari, e si può dire che sia di minio veramente. [...] Si è diletato costui [...] nel vero ha mostro nelle nozze di Sua Altezza, con figure di rilievo e storie dipinte, e dato gran saggio e speranza di sé, e va continuando, d'avere a farsi eccellente pittore, avendo questa et alcun'altre opere minori, come ultimamente in un quadretto pieno di figure piccole a uso di minio che ha fatto per don Francesco principe di Fiorenza, che è lodatissimo; e altri quadri e ritratti ha condotto con grande studio e diligenza per farsi pratico et acquistare gran maniera [...]».

⁵³G. VASARI, *Le Vite* cit., V/1, Testo, p. 190: «[...] Fece Niccolò dopo questo, in un altro quadro alto tre quarti di braccio, al detto cardinale suo padrone, una Nostra Donna a olio col Figliuolo in collo, San Giovanni piccolo fanciullo et alcuni paesi, tanto bene e con tanta diligenza, che ogni cosa pare miniato e non dipinto; il quale quadro, che fu delle migliori cose che mai facesse Niccolò [...]».

⁵⁴G. VASARI, *Le Vite* cit., V/1, Testo, p. 239: «[...] va continuando, d'avere a farsi eccellente pittore, avendo questa et alcun'altre opere minori, come ultimamente in un quadretto pieno di figure piccole a uso di minio che ha fatto per don Francesco principe di Fiorenza, che è lodatissimo [...]».

[...] E se bene Iacopo fu solamente scultore, disegnò nondimeno ragionevolmente, come ne dimostrano alcune *carte da lui disegnate che sono nel nostro libro, le quali paiono più tosto di mano d'un miniatore che d'uno scultore*. [...] ⁵⁵.

In Vasari, questo particolare uso del termine *miniatura* che definisce una qualità dell'operare artistico portava al passaggio successivo: il suo diffuso utilizzo come sinonimo di arte del dipingere finemente, non solo in piccole dimensioni. Lo stesso percorso gli consente di includere Giulio Clovio tra i maggiori protagonisti della cultura figurativa del suo tempo.

[...] possian dire che don Giulio abbia, [...] superato in questo gl'antichi e moderni, e che sia stato a' tempi nostri un piccolo e nuovo Michelagnolo [...] ⁵⁶.

In chiusura delle *Vite*, Vasari riferisce una lista di suoi contemporanei che praticavano l'arte della miniatura in Italia e nel nord d'Europa: ne risulta una mappa indicativa della diffusione dell'arte, mentre il suo successo nelle collezioni del tempo è soprattutto evidente negli accenni a Bernardo Timante Buontalenti⁵⁷ e a Ignazio Danti⁵⁸. Infine egli si preoccupa di indicare anche sue opere eseguite alla maniera di minio e così si include nella sequenza di chi ne ha fatto un carattere pregiato dello stile⁵⁹.

La lista dei pittori del nord Europa, che conclude il percorso storico con il panorama degli artisti di grido, comprende alcune donne:

[...] Ora, acciò sappiamo alcuna cosa de' miniatori di que' paesi, dico che questi vi sono stati eccellenti: Marino di Siressa, Luca Hurenbout di Guanto, Simone Benich da Bruggia e

⁵⁵G. VASARI, *Le Vite* cit., III/1, Testo, p. 27.

⁵⁶G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, p. 217.

⁵⁷G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, p.241:«[...] Bernardo Timante Buontalenti, il quale ebbe nella sua fanciullezza i primi principii della pittura dal Vasari; poi, continuando, ha tanto acquistato, che ha già servito molti anni e serve con molto favore l'illustrissimo signor don Francesco Medici principe di Firenze, il quale l'ha fatto e fa continuamente lavorare; onde ha condotto per Sua Eccellenza *molte opere miniate, secondo il modo di don Giulio Clovio, come sono molti ritratti e storie di figure piccole, condotte con molta diligenza*. Il medesimo ha fatto con bell'architettura, ordinatagli dal detto Prencipe, uno studiolo con partimenti d'ebano e colonne di elitropie e diaspri orientali e di lapislazzari, che hanno base e capitelli d'argento intagliati; et oltre ciò, ha l'ordine di quel lavoro per tutto ripieno di gioie e vaghissimi ornamenti d'argento, con belle figurette. *Dentro ai quali ornamenti vanno miniature e, fra termini accoppiati, figure tonde d'argento e d'oro, tramezzate da altri partimenti di agate, diaspri, elitropie, sardoni, corniuole et altre pietre finissime, che il tutto qui raccontare sarebbe lunghissima storia. Basta che in questa opera, la quale è presso al fine, ha mostrato Bernardo bellissimo ingegno et atto a tutte le cose*».

⁵⁸G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, p.250: «[...] frate Ignazio Danti, quale è nelle cose di cosmografia eccellentissimo e di raro ingegno, e tanto che il duca Cosimo de' Medici gli fa condurre un'opera, che di quella professione non è stato mai per tempo nessuno fatta né la maggiore né la più perfetta; e questo è che Sua Eccellenza, con l'ordine del Vasari, sul secondo piano delle stanze del suo Palazzo ducale, ha di nuovo murato a posta et aggiunto alla guardaroba una sala assai grande, et intorno a quella ha accomodata di armari, alti braccia sette con ricchi intagli di legnami di noce, per riporvi dentro le più importanti cose e di pregio e di bellezza che abbi Sua eccellenza. Questi ha nelle porte di detti armari spartito, dentro agl'ornamenti di quegli, quadri d'altezza di braccia due in circa e larghi a proporzione, dentro a' quali sono con grandissima diligenza *fatte in sul legname a uso di minii, dipinte a olio*, le tavole di Tolomeo, misurate perfettamente tutte e ricorrette secondo gli autori nuovi, e con le carte giuste delle navigazioni, con somma diligenza fatte le scale loro da misurare, et i gradi dove».

⁵⁹G. VASARI, *Le Vite* cit., V/1, Testo, p. 381: «[...] Mi diede messer Bindo per le fatiche di questa tavola trecento scudi d'oro; et inoltre, l'anno seguente mi fece tante cortesie et amorevolezze in casa sua in Roma, *dove gli feci in un piccol quadro, quasi di minio, la pittura di detta tavola*, che io sarò sempre alla sua memoria ubbligato [...]».

Gherardo. *E parimente alcune donne*: Susanna, sorella del detto Luca, che fu chiamata per ciò ai servigii d' Enrico Ottavo re d' Inghilterra e vi stette onoratamente tutto il tempo di sua vita; Clara Skeysers di Guanto, che d'ottanta anni morì, come dicono, vergine; Anna figliuola di maestro Segher, medico; Levina figlia di maestro Simone da Bruggia su detto, che dal detto Enrico d' Inghilterra fu maritata nobilmente, et avuta in pregio dalla reina Maria, sì come ancora è dalla reina Lisabetta. Similmente Caterina, figliuola di maestro Giovanni da Hemsens, andò già in Ispagna al servizio della reina d' Ungheria con buona provisione. Et insomma molt'altre sono state in quelle parti ecc[ellenti] miniatrici [...]⁶⁰

Sebbene con un significato inverso rispetto alla posizione di Aretino nel *Dialogo*, mentre le citazioni vasariane al femminile confermano come la miniatura stesse imboccando la strada che nel tempo l'avrebbe portata tra Seicento e Ottocento, ad essere destinata a divenire *arte di genere*⁶¹.

⁶⁰G. VASARI, *Le Vite* cit., VI/1, Testo, pp. 226-227.

⁶¹Ancora nell'Ottocento, Antonino Bertolotti parlava della miniatura come di un'occupazione tipica del «solitario monaco nella cella ed il passatempo della gentildonna nel castello» (*Don Giulio Clovio principe dei miniatori: notizie e documenti inediti*, «Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria dell'Emilia», n.s., 7, parte 2, 1881, pp. 259-277, qui p. 259). Sul *revival* della decorazione libraria come arte femminile nel XIX secolo: GIULIA OROFINO, *Femmes au foyer- Femmes cloîtrées. Le donne ed il revival della miniatura tra otto e Novecento*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2008, pp. 637-647; un accenno anche in DANIELE GUERNELLI, *Le pergamene miniate di Casa Carducci. Esempi di miniatura italiana tra Otto e Novecento*, «Il Carrobbio», 37, 2011, pp. 171-190, qui p.175.